Domingo 14 de junio de 1992

# PRIMER PLANO

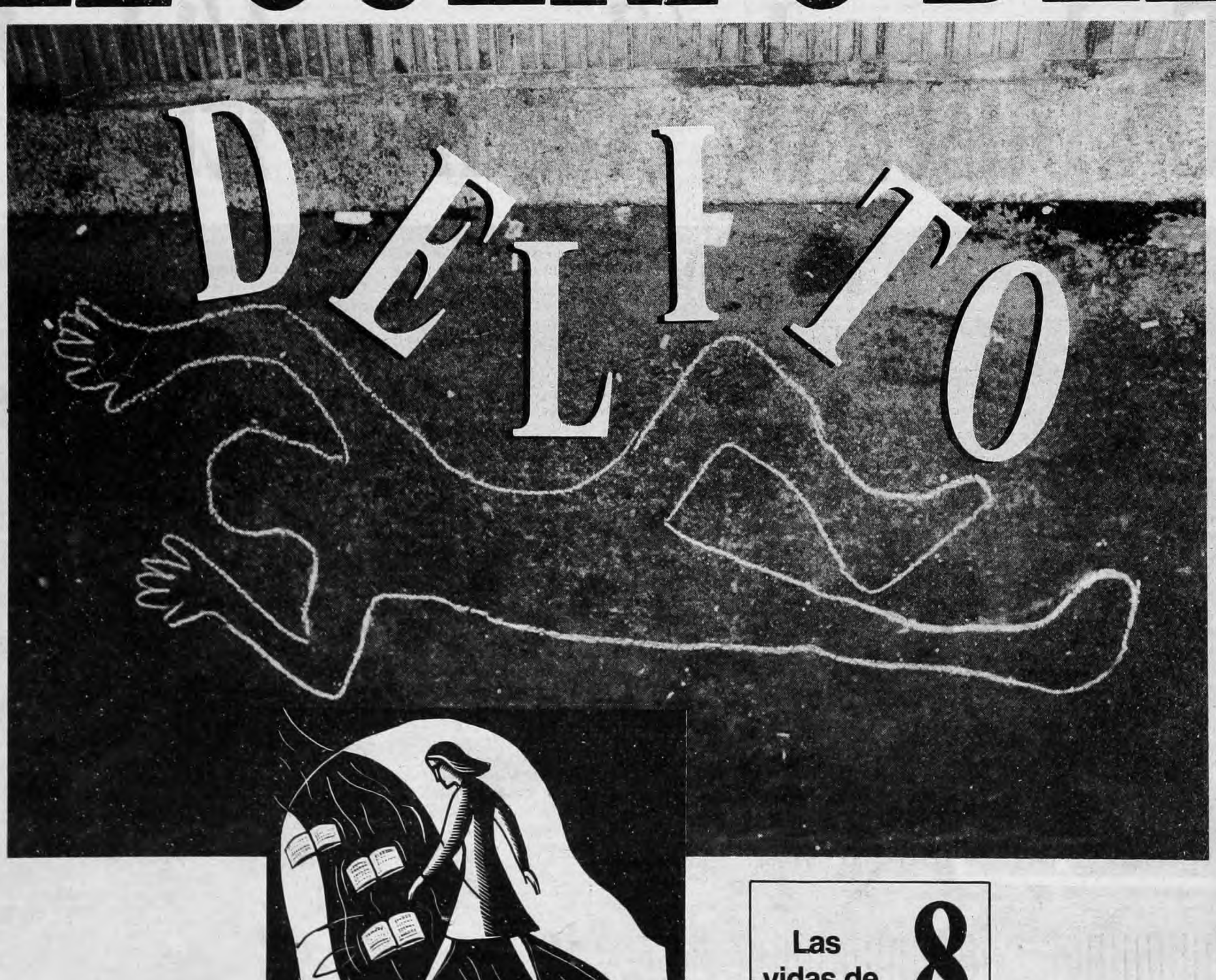
Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

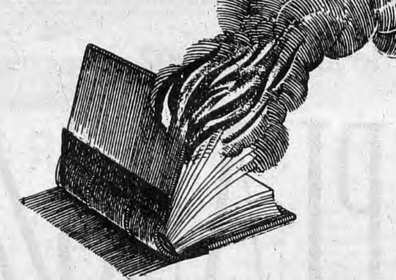
A partir de la publicación de su primer libro, **Cien años de soledad, una interpretación** (1972), Josefina Ludmer nunca dejó de sorprender y descolocar al mundillo de la crítica literaria hispanoamericana. **El género gauchesco. Un tratado sobre la patria** (1988), su último libro, dio un verdadero giro copernicano a más de cincuenta años de enfoques tradicionales sobre la gauchesca. Hoy la autora enfrenta un nuevo desafío: encontrar, en los textos "muy léidos" de la narrativa argentina del siglo XX, esa historia común que los traspasa y que ella llamó **el cuerpo del delito**. Adelantos de este trabajo en las páginas 2 y 3, y un breve diálogo con Tamara Kamenszain acerca de los alcances de la "crítica light".

## ULTIMAS INVENCIONES CRITICAS DE JOSEFINA LUDMER

# EL CUERPO DEL




Las vidas de Lottman, entrevista de Karina Galperín y Sergio Olguín 8



# BAJO LA LUPA DE UNA

Borrados los autores, olvidados los títulos, la literatura argentina aparece como una enorme narración con un tema central: el delito. Sus personajes son ahora delincuentes o víctimas, pícaros o señoras honorables. Y es justamente el delincuente quien cuenta esta historia, en forma de confesión, a un cronista que la escribe.

JOSEFINA LUDMER

Esta historia ha sido contada muchas veces en la literatura argentina del siglo veinte; es una de las tantas que pueden encontrarse en un conjunto de ficciones articuladas por la representación de delitos. El *corpus* o cuerpo del delito, que parece borrar autores y textos individuales, es una masa de relatos en estado de contaminación o de red.

El delito es un articulador y también un instrumento de definición por exclusión, político y cultural. Por un lado, aparece como una de las categorías más utilizadas para definir y fundar una cultura, es decir, para separarla de la no cultura y marcar lo que la cultura excluye. Por ejemplo, el asesinato del padre por la horda primitiva de hijos en Freud, o el delito femenino en el Génesis. Y fundar una cultura a partir del delito del menor o del segundo (hijos o mujer) implica no sólo excluir la anticultura, sino postular una subjetividad culpable y un pacto. Por el otro lado, el delito está definido por el Estado y sus leyes, y constituye el campo de la ilegalidad estatal, que es lo que el Estado excluye en su interior.

El *corpus* del delito puede constituirse entonces cuando se piensa el conjunto ficcional desde la perspectiva del Estado y a la vez desde la perspectiva de la cultura. Desde la perspectiva del Estado quiere decir desde la racionalidad ligada con la verdad, la legitimidad y la justicia (y estas tres nociones son centrales en nuestra historia). La razón de Estado es diferencial: jerarquiza, divide y clasifica; la escala jerárquica coincide con las jerarquías de la razón. Y a cada clasificación corresponde un sistema que le otorga legitimidad. Las diferencias se trazan entre lo verdadero y lo falso, lo legal y lo ilegal, y es allí donde se define el delito.

La otra perspectiva es la del delito en la cultura. Como si se pensara otro mundo, jerarquizado y clasificado como el del Estado, pero desde los delitos o culpas de cada una de sus partes. Aquí emerge el sistema cultural de creencias (residuos, restos arcaicos) en los "delitos" de los diversos regímenes de diferencias: lingüísticas, religiosas, económicas, raciales, nacionales, sexuales, sociales, familiares. Los "delitos" argentinos, femeninos, judíos, negros, paternales, subalternos...

En síntesis: el Estado moderno define el delito según otro regimen de diferencias que la cultura. El aparato del Estado y el aparato cultural de creencias sobre las diferencias de legitimidades y delitos que constituyen a los sujetos de ese Estado son correlativos. Pero esa correlación es tensa y contradictoria. Los aparatos de creencias no son sincrónicos con la división estatal, sino que arrastran estadios anteriores y a veces arcaicos. La ficción del *corpus* pone en escena dos dramas o dos pasiones: el del sistema cultural de creencias en las diferencias, y el drama político del Estado en cada coyuntura histórica.

El delito es también un instrumento de división y articulación en el campo de la literatura. El *corpus* se define por cuatro variables, según la representación literaria del delito: por el tipo de subjetividades que "hablen" en las ficciones (la del delincuente, de la víctima, del testigo o del investigador); por el tipo dominante de representación del poder (estatal, familiar, sexual, social, económico, político); por el tipo de justicia por el delito (estatal o no); y por el tipo de relación de la justicia con la verdad. Cada vez se tendrán "géneros" o posibilidades diversas: los delitos y justicias del realismo social, de género policial, los delitos fantásticos, políticos, históricos.

Nuestro *corpus* del delito se constituye sobre la subjetividad culpable del delincuente, la representación de lo político como estatal, la falta de justicia estatal por el crimen, y la relación de la justicia con la farsa de la verdad. Lo que se cuenta son crímenes pasionales y políticos al mismo tiempo, porque la historia contiene siempre, además de la representación del personaje delincuente, que es el que "habla" y confiesa sus crímenes, alguna representación del Estado como delincuente. Con este dato se diferencia de la tradición del realismo social (toda una cultura y

DELITO

# En busca de "los muy léidos"

Rafael Calviño

"El corpus del delito puede constituirse entonces cuando se piensa el conjunto ficcional desde la perspectiva del Estado y a la vez desde la perspectiva de la cultura."

# INVESTIGADORA

no solamente una cultura literaria), cuyas representaciones del poder son económicas y sociales, y no político-estatales, y donde la culpabilidad por el delito no está subjetivizada: en el realismo social hablan las subjetividades de las víctimas y no las de los delincuentes. En nuestro *corpus*, por el contrario, el centro lo constituyen las subjetividades culpables de los delincuentes. Esto lo separa también de los relatos policiales (otra cultura literaria con la que también limita), donde la subjetividad es la del investigador con sus cálculos o aventuras, donde siempre se hace justicia, porque verdad y justicia se funden. Por fin, la relación entre verdad y farsa de la verdad, que constituye a la justicia, lo diferencia de la cultura policial y de otra (más alta o más "literaria"), donde el delito mantiene relaciones diferentes con la verdad porque se inserta entre los géneros policial y fantástico.

Por lo tanto, la representación del delito puede dividir en capas el conjunto de lo que podría llamarse una cultura literaria y definir sus líneas o niveles. El *corpus* así delimitado remite a un tipo de cultura "segunda" desde el punto de vista histórico, de hijos a nietos de inmigrantes, producida y leída por el sector avanzado de la oposición política, racionalista y laico: la cultura progresista modernizadora, siempre en demanda de una transformación del Estado en la dirección de la justicia y la verdad. Una de las funciones históricas de esa cultura, en sus discursos políticos, culturales y literarios es la denuncia del Estado como delincuente.

Y finalmente: el *corpus* del delito está formado por algunos de los textos más leídos de la literatura argentina del siglo veinte. La historia es, entonces, uno de los cuentos de "los muy leídos" que atraviesan y fundan la cultura argentina. Una fábula de identidad, una ficción de exclusión y un sueño de justicia.

La historia es un cuento de primeros y segundos, principales y subordinados.

El delito está contado desde la conciencia culpable del delincuente, uno de esos "mediocres" y "simuladores en la lucha por la vida", lugar común de esta cultura desde principios de siglo. Puede ser un pícaro, un dependiente (pero también puede ser un artista) y está marcado por dos tipos de diferencias, de orden y de nombre. Entra en un espacio donde antes hubo otro y por lo tanto aparece de entrada como segundo, el que viene después del principal: su campo es el de la secundariedad social, económica, política, militar, familiar. Y tiene una falta en el nombre en relación con los otros nombres de la ficción. Representa o actúa las creencias en los delitos de los sin nombre o ilegítimos (que son los "delitos contra el nombre u honor"), y también los "delitos" de los segundos (menores, subordinados), sometidos a una autoridad capaz de crearlo o aniquilar.

El delincuente se relaciona con algún hombre primero o principal que tiene lo que le falta, un nombre más, un título, y pacta con él. Puede ser un militar, un cura, comisario, juez, político. En todo caso, alguien "importante", que podemos leer como representante del Estado y que comete los delitos del Estado (delitos religiosos, políticos, militares, jurídicos), en forma de farsas de la verdad. Farsas de casamiento, farsas de discursos o de proyectos políticos, farsas de bendiciones, de autopsias, de juicios, de informes oficiales, farsas de declaraciones, de nombres, pactos, juramentos. En tanto la razón de Estado es la racionalidad ligada con la verdad y la legitimidad, la farsa de la verdad es el modo en que gobierna y administra justicia el Estado delincuente; con discursos, actos y ceremonias idénticas a las legítimas, pero sin valor. Son actos para hacer creer, como las falsificaciones (y el *corpus* puede ser leído también como una reflexión sobre la falsificación), porque son dichos o ejecutados como si fueran verdaderos, pero en otro lugar o tiempo, diferentes al legítimo, por otro sujeto, diferente, o se acompañan de un discurso o acto opuesto, diferente. En tanto la justicia se identifica con la verdad, se trata de una ilegalidad generalizada.

No se puede separar la farsa de la verdad de su textualidad política, porque siempre supone algún tipo de representación estatal o institucional que la enuncia, o a la que se dirige. Y solamente allí constituye delito. Pero tampoco se la puede separar de su textualidad literaria, porque coincide con la definición de ficción y allí no es delito. La farsa de la verdad es el lugar donde lo político, lo jurídico, lo cultural y lo literario se funden y dividen a la vez, por el eje de la legitimidad. Es ilegítima en el campo del Estado, y legítima en el campo del arte y la literatura. Y hasta la define. Con esta ambivalencia juega el cuento del *corpus*. Entre las farsas de la verdad de los primeros, y los robos o asesinatos de los segundos se constituye la alianza delictiva central de la historia.

El delincuente entra para cometer el delito a un espacio donde antes hubo otro. Ese espacio es el más alto, desde el punto de vista económico, político o social, representado en el interior de la ficción: el lugar de otro poder, o de otro tipo de poder, porque la diferencia ya no es de título sino de sexo y algo más. Y el pacto es, precisamente, sexual o amoroso. Se sitúa en un lugar otro que la capital, sitio del Estado, por lo general tiene un piso alto, y podríamos hacerle representar al contraestado en cada coyuntura histórica, es decir, al conjunto de fuerzas políticas de oposición con posibilidades de llegar al poder. La pulpería de la viuda italiana en *Pago chico*, a principios de siglo, en el momento de la ley de expulsión de extranjeros anarquistas; la casa del ángel en Belgrano, nido conservador durante el gobierno radical; la quinta de Temperley, lugar de reunión de comunistas, anarquistas, fascistas y militares, todos conspiradores contra el Estado yrigoyenista en el golpe del '30; o también la estancia de la oligarquía durante el peronismo. O el lugar de la procesión popular o de las reuniones populares durante las dictaduras militares. Quiero decir con esto que la representación del contraestado en el lugar del delito inscribe e incluye cada vez, en el cuerpo del *corpus*, la realidad política contemporánea. Por lo tanto, el espacio de la víctima es el que constituye el peligro o la amenaza política para el Estado. Cada espacio, el del Estado y el del contraestado, tiene sus discursos y sus representantes. El delincuente se desplaza entre los dos y ese movimiento es el movimiento del relato.

Pero el lugar del contraestado es también el de las creencias en los delitos de las diferencias. La víctima tiene un suplemento o añadido, otra marca de diferencia visible o audible: otra lengua u otra mirada. Puede ser bizca, ciega, miope, tener un marido o padre ciego, haber visto a alguna partera. O puede hablar otra lengua: italiano, francés, idisch. Entonces la víctima convoca al delincuente el sistema de creencias relativas a los delitos del género o delitos con el cuerpo, como prostitución, pérdida de virginidad, aborto, adulterio. Y la otra voz o mirada le convoca las creencias relativas a los delitos de los estigmas: mal de ojo (mal de ver o ser visto) y maldición (de *maledictus*, mal dicho). Son las creencias más arcaicas, en el mal, asociadas con la diferencia de sexo. El punto de articulación o colusión entre estas creencias es el punto en que se produce el delito. Es el choque entre estigmas de alteridad y subjetividades culpables en una relación específica, estatal, de poder. Entonces el delincuente comete el crimen para vaciar ese espacio y cortar su descendencia. La víctima nunca es madre.

El *corpus* del delito produce así una ficción de exclusión, de eliminación de una diferencia. La aniquilación implica un cambio violento, el fin de un tipo de asociación, la borradura de ese espacio, que queda sin descendencia, y un cambio de lugar para el delincuente. Uno de los sentidos de la historia (que podría tener por título "ficciones de exclusión") es, entonces, la eliminación de una diferencia con poder, puesto que las diferencias de género, nacionales, sociales, étnicas, políticas y raciales movilizan en el delincuente el conjunto de creencias sobre los "delitos de los diferentes", que servirán para producir su propio delito. La entrada del delincuente como agente del Estado en el espacio del contraestado termina en metáfora de holocausto. La construcción cultural de la diferencia aparece así como un suplemento del Estado nacional delincuente. Es una relación sexual, social, política, cultural específica entre dos conjuntos de diferencias, en el polo del mal. El *corpus* subjetiviza y pone en relato esa relación que termina en crimen.



Rafael Calviño

"Fuera del cuento, pero en el corpus, los militares asesinos asesinaron a los escritores y cronistas."

El delincuente cuenta esta historia, en forma de confesión, a un cronista que la escribe. Forma parte de las farsas de la verdad del Estado y a la vez dice verdad en la confesión. O mejor: los delincuentes ejecutan dos políticas a la vez: la política criminal del Estado (la eliminación de sus enemigos) y, en la confesión, la política de la crítica, la denuncia y la verdad contra el Estado delincuente. Son los agentes dobles, característicos de la textualidad política. Este tipo de representación del delincuente como segundo, agente doble y subjetividad culpable, y el tipo de representación del Estado como delincuente en relación con la verdad, sólo ocurre en esta cultura progresista y modernizadora y la define.

La figura del cronista se opone nítidamente a la del investigador o al erudito que puede aparecer en las otras líneas de la cultura con ficciones de delito. Representa la instancia de la verdad, y por lo tanto un Estado posible, justo, contra el Estado delincuente. Representa la verdad de la ley del tiempo y la sucesión. Crónica y confesión son los discursos fundantes de la historia; entre los dos sostienen el pacto narrativo de verdad y justicia que es una de las fábulas de identidad de esta cultura. Los discursos de la verdad han determinado profesiones y "destinos", como toda fábula de identidad. Crónica y confesión ocupan los espacios jurídicos, políticos, científicos, médicos, periodísticos, psicoanalíticos y literarios que ocupan y han ocupado los representantes de esta cultura argentina.

El delincuente no recibe castigo del Estado por su delito. Y el cronista, después de la confesión, abre un intervalo temporal para establecer justicia. Entonces cuenta que el delincuente ha muerto, se ha suicidado, se ha ido del país. (La justicia del cronista es la de los límites o fronteras de espacio y tiempo.) En este suplemento de tiempo, el cronista puede narrar también el premio al delincuente, es decir, cuestionar la categoría de delincuente.

Pero puede ocurrir algo más, que escapa a la verdad y la justicia de la crónica y entra otra vez en la realidad política. El cuerpo del delito desborda por todos lados: creencias, realidades, destinos, profesiones, estados futuros. Si los delincuentes no han muerto, si no han exiliado (si el cronista no aplicó justicia después del delito), reaparecen en el futuro real al lado del gobernante o como segundos del Estado. Fuera del cuento, pero en el *corpus*, los militares asesinos asesinaron a los escritores o cronistas, y el "astrólogo" y la "prostituta" acompañaron a Perón.

Esta historia de los muy leídos cuenta además otro tipo de guerra, literaria. Cada uno de los textos enfrentó a la institución literaria oficial de su momento y ganó la batalla. Ganaron la guerra del *corpus*, la del menor o segundo contra el mayor. Proponían otro tipo de literatura, y por lo tanto de lectura, ni puramente "literaria", ni "social", ni católica o comprometida. Se insertaron en la guerra misma por el poder de la literatura, que es el enfrentamiento entre literatura pura y literatura social, para cuestionarlo: es imposible leerlos en el interior de esta oposición. La historia del cuerpo del delito cuenta así no sólo una ficción de exclusión y un cambio de lugar, una fábula de identidad y un pacto de verdad y justicia, sino también la lucha por el poder literario, y no sólo por el poder estatal, de esta línea de la cultura argentina.

## ¿Una crítica light?

"Una vez mi hijo Fernando me preguntó cuándo iba a escribir un libro que él pudiera entender, y es como si esa demanda hubiera despertado en mí un desafío", reflexiona Josefina Ludmer cuando el diálogo se centra en aquel tema recurrente —tan sesentero, por cierto— de lo que es entendible o no, de lo que se transparenta o se opaca para el ojo de un lector, especializado o no tanto. Como ella viene de Yale (donde pasa parte del año enseñando literatura latinoamericana), se nos ocurre comentar que el contacto con otra cultura y con otra lengua debe influir también en ese proyecto que jocosamente ya queda definido como "hacer una crítica light". "O una crítica pop", agrega ella recordando un trabajo que leyó en Estados Unidos donde los elementos de la cultura popular insertados en el lenguaje de la alta cultura producían un resultado desconcertante.

Pero los caminos que llevan a hacerse entendible sin conceder nada no parecen ser tan sencillos para Ludmer. Ella propone estudiar los mecanismos que usa el periodismo de divulgación científica para convertir las fórmulas de laboratorio en verdaderas narraciones. Y ahí estaría tal vez el centro de la cuestión que la obsesiona: cómo escribir una crítica con tono narrativo sin ser escritora de ficción. Le recordamos que ella ya logró esto en su último libro *(Un tratado sobre la patria)* donde más allá del análisis de los textos de Ascasubi, Del Campo o Hernández, se cuenta —entre otras historias— la de las resonancias que tiene la voz del gaucho como signo de lo argentino. "La historia del delito ya estaba como embrión en la gauchesca", sonríe Ludmer, satisfecha de poder también atar cabos narrativos entre un libro y otro. "Ahora me gustaría contar los argumentos como lo hacía la vieja crítica literaria, pero desde un lugar que muestre el tipo de lectura extrañada que tengo", agrega. Esos argumentos están en la enorme masa de ficciones que ella gauchescamente bautizó como *la de los muy leídos*. Sin confesar de quiénes se trata ("la idea es justamente que los autores se borren para que la historia del delito hable por sí sola") adivinamos a Arlt, Payró, Sábato, entre otros. Y dando otra vuelta de tuerca, como para que la crítica light cumpla su función de no caer pesada, Ludmer agrega que los *muy leídos* también somos nosotros, esa generación argentina que creyó encontrar la verdad leyéndolo todo hasta la indigestión.

**TAMARA KAMENSZAIN**

# Best Sellers///

## Ficción

| | | Sem. ant. | Sem. en lista |
|---|---|---|---|
| 1 | *El canto del elefante,* por Wilbur Smith (Emecé, 18 pesos). Un naturista mundialmente famoso, Daniel Amstrong, inicia una cruzada para salvar a los elefantes en Simbabwe. Desde Londres, una joven antropóloga see suma a su lucha. | 6 | 2 |
| 2 | *El plan infinito,* por Isab el Allende (Sudamericana, 13,70 pesos). El protagonista Gregory Reeves crece en un barrio de inmigrantes ilegales en Los Angeles, pasa por la Universidad de Berkeley en plena esfervescencia hippie y logra volver "ileso" de la guerra de Vietnam para descubrir que cayó en una trampa. | 4 | 26 |
| 3 | *Inshallah,* por Oriana Fallaci (Emecé, 26 pesos). Monumental novela que intenta rendir homenaje a las víctimas de todas las matanzas del mundo. Entre personajes imaginarios, historias semiauténticas y paisajes de guerras reales, se mueve esta defensa a la vida. | 3 | 9 |
| 4 | *American Psycho,* por Bred Easton Ellis (Ediciones B, 15,50 pesos). Un autor polémico y una historia controvertida. Patrick Bateman es joven, rico, psicópata y elegante: viste, almuerza y juega con el mismo refinamiento con que viola, tortura y mata a sus víctimas. | — | 24 |
| 5 | *La gesta del marrano,* por Marcos Aguinis (Planeta, 17,80 pesos). La vasta saga de la familia Maldonado, con la persecución a los judíos en España de la Inquisición y el éxodo al Nuevo Mundo como panorámico telón de fondo. | — | 31 |
| 6 | *Le gusta la música, le gusta bailar,* por Mary Higgins Clark (Emecé, 15 pesos). El título de esta historia de suspenso es tan sólo el comienzo de un aviso personal. "Varón soltero, 40 años, profesional, busca atractiva mujer de 25-30 años que le guste la música", concluye el clasificado que lleva a la muerte a cualquiera que responde. | 2 | 8 |
| 7 | *El séptimo mandamiento,* por Lawrence Sanders (Emecé, 12 pesos). Una inspectora de seguros viaja a Nueva York para investigar el violento asesinato de un joyero millonario. Con la ayuda de un detective policial descubre que detrás de la fachada impecable del imperio se esconde una madeja de intrigas y corrupción. | 1 | 5 |
| 8 | *La ciudad ausente,* por Ricardo Piglia (Sudamericana, 11 pesos). Esta segunda noveela de Piglia teje a partir de un eje móvil —el vacío del mundo que se abre para Macedonio Fernández cuando muere su mujer, Elena de Obieira—, y de una máquina de contar, un asombroso relato de la Argentina última, visible y sin embargo desconocida. | — | 1 |
| 9 | *Siempre es difícil volver a casa,* por Antonio Dal Masetto (Planeta, 12,14 pesos). Cuatro hombres desesperados deciden asaltar un banco y huyen tras ser descubiertos. Su fuga altera por completo la tranquila vida de la provincia, afloran viejos rencores y los asaltantes pasan a ser víctimas y no victimarios. | 9 | 3 |
| 10 | *Vox,* por Nicholson Baker (Alfaguara, 14 pesos). Un hombre, una mujer y un teléfono son los ingredientes con que el inclasificable Nicholson Baker construye la más inteligente y transgresora novela erótica de los últimos tiempos. | — | 1 |

## Historia, ensayo

| | | Sem. ant. | Sem. en lista |
|---|---|---|---|
| 1 | *Los dueños de la Argentina,* por Luis Majul (Sudamericana, 15 pesos). Nueva visita para desentrañar el viejo contubernio entre los poderosos grupos económicos y el gobierno de turno. Una investigación que pone de manifiesto quién ejerce el poder real en el país. | 1 | 9 |
| 2 | *Robo para la Corona*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 17,80 pesos). ¿La corrupción es apenas un exceso o una perversión inherente al ajuste menemista y al remate del Estado? El autor responde con una investigación implacable que se transforma en un puntilloso mapa de corruptores y corruptos. | 2 | 27 |
| 3 | *Usted puede sanar su vida,* por Louise L. Hay (Emecé, 10,20 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental. | 3 | 50 |
| 4 | *Fuegos de artificio,* por Daniel Muchnik (Planeta, 13,95 pesos). Un análisis polémico sobre el Plan Cavallo. El autor sostiene que su éxito es aparente y que sus días están contados. Su debilidad, según Muchnik, es la falta de una política de crecimiento sostenido, tanto en el plano interno como en el externo | 7 | 5 |
| 5 | *Historia de los árabes,* por Albert Hourani (Vergara, 19,80 pesos). La historia completa del conglomerado de países en los que el árabe es la lengua oficial y el Islam la religión más difundida. El autor toma como punto de partida los grandes movimientos históricos, da cuenta de la expansión de la cultura arábica y desemboca en la actualidad. | — | 1 |
| 6 | *La antidieta*, por Harvey y Marilyn Diamond (Emecé-Urano, 11,80 pesos). El libro que permaneció más de un año en la lista de los más vendidos en Estados Unidos propone una nueva manera de enfocar la alimentación: lo importante no es lo que se come, sino cómo y cuándo se come. | 8 | 38 |
| 7 | *Te quiero pero...*, por Mauricio Abadi (Ediciones BETA, 14 pesos). El psiquiatra y psicoanalista Abadi —asiduo visitante de los medios de comunicación— escribió un libro sobre "los problemas de pareja hoy". El autor recurre a un triángulo amoroso del que participan él y dos lectoras imaginarias. | 4 | 2 |
| 8 | *Amate a ti mismo, cambiarás tu vida,* por Louise L. Hay (Urano, 14 pesos). El último capítulo de este libro, un manual de autoayuda basado en *Usted puede sanar su vida*, se titula: "Me veo a mi misma bajo una nueva luz". Para lograrlo, hay que pasar por una larga serie de ejercicios propuestos por la autora. | 5 | 7 |
| 9 | *El asedio a la modernidad*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 13,95 pesos). Una revisión crítica de las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XX que comienza con el pensamiento de Nietzche y desemboca en el posmodernismo. | — | 29 |
| 10 | *Todo o nada*, por María Seoane (Planeta, 17,50 pesos). La biografía del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho en una investigación que revela dimensiones desconocidas de su vida y construye el relato de una década trágica. | 9 | 30 |

**Librerías consultadas:** El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny —Patio Bullrich— (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross (Rosario); Técnica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

## RECOMENDACIONES DEL EDITOR

James M. Cain: **Tres novelas** (Emecé). *El cartero llama dos veces*, *Mildred Pierce* y *Pacto de sangre* —tres obras maestras sobre la pasión y el crimen— reunidas junto a un prólogo de Tom Wolfe.

Nocholson Baker: **Vox** (Alfaguara). Un hombre y una mujer y un teléfono dan forma a la más inteligente, imprevisible y provocativa novela erótica de los últimos tiempos.

Antonio Dal Masetto: **Siempre es difícil volver a casa** (Planeta). Un robo, cuatro hombres desesperados y todo un pueblo fuera de cauce en una novela donde la violencia y el grotesco corren juntos.

# Carnets///

FICCION

# Las voces del delirio

**LA CIUDAD AUSENTE**, de Ricardo Piglia, Editorial Sudamericana, 178 págs.

Llegada a un momento (que imagino de intranquila plenitud), la obra de un escritor se espera. Se espera la novedad y la confirmación de un universo. Porque toda lectura no podría sino ser *interrupta* y macedonianamente *distraída* (los únicos que leen continuidades y repeticiones, genealogías y totalizaciones son los críticos literarios). ¿Y qué es lo que se espera, si por ejemplo, se espera la nueva novela de Piglia? ¿Una novedad o una confirmación? ¿Y qué pasa si, como sucede con Piglia, ya somos eso mismo que esperamos? Quiero decir: hay escritores que imponen su universo sin preocuparse por la inevitable tarea de reinscripción y relectura que sus mundos virtuales, que sus juegos de posibilidad abren con respecto a la historia de la literatura. Y otros, como Piglia, que escriben atentos a las líneas históricas de las lecturas dominantes y que hacen de ello la condición misma que posibilita su escritura. Una labor vigilante, paciente, que traza y delimita territorios. Con los ojos puestos en la historia de la literatura argentina, la narrativa de Ricardo Piglia trazó, de manera consciente, mapas de lectura, cartografías que eran antiguas huellas y nuevas carreteras contrarias. Su ficción es un mapa de lecturas. Proposición de recorridos posibles. Y hoy, de alguna manera, la historia de nuestras lecturas pasa por el mapa mitológico que nos inventó Piglia: Borges o Arlt, los dos linajes de Borges y de la literatura argentina, Gombrowicz como un capítulo de la literatura vernácula que permite leer a Macedonio y las vanguardias.

Digo "mitología" en el sentido de "fundación mitológica": la exactitud de la operación que llamamos leer pasa por su fuerza, por su arsenal argumentativo y retórico y también por la capacidad de crear con esa fuerza (en la medida de su fuerza) un universo mitológico de lecturas. La historia de una literatura es ante todo la diagramación exacta de las mitologías que engendraron sus textos y sus lecturas. Creo que en este núcleo está toda la literatura de Piglia.

Lo que se espera, entonces, es, como en este caso, una máquina productora de mitologías: la máquina del tutor Macedonio Fernández. La novela acecha, busca e investiga una máquina de narrar. Pero, en rigor, los lectores de Piglia sabemos que la máquina Macedonio-Piglia es un mecanismo de lectura, un dispositivo que traza mapas dentro de la literatura argentina y que conecta el mapa con el atlas de la geología literaria universal. Las que empleo no son caprichosas metáforas geológicas, producto de una crítica seducida por su propia metaforización: la novela de Piglia es una novela deleuziana (así como *Respiración artificial* se reclama de la cartografía literaria de Wittgenstein, inaugurando, gracias a su intervención, la catástrofe retórica, hartante y repetitiva de la inflexión Bernhardt en los jóvenes novelistas




nacionales). El motivo del mapa se repite y complementa la máquina, a modo de un modelo del sentido y de la historia (con mayúscula y con minúscula: el sentido de la narración y el sentido de la Historia): "Una máquina no es; una máquina funciona", dice Elena, una de las locas de la novela (p. 71). Lo que escapa al esquema parcialmente deleuziano es que la máquina narrativa (la de Piglia, la del Museo Macedonio, la de la novela misma) funciona según los protocolos del delirio paranoico. Piglia sugiere que no solamente la Historia (con mayúscula) produce delirios, sino que la máquina de narrar literaria compite con estos delirios y que forma con ellos unos injertos maquínicos en los que la alucinación es la ley.

No es que el delirio reclame la interpretación; toda interpretación es ya el germen o el desarrollo de un delirio. Privilegio del delirio paranoico frente a las alucinaciones de las tramas políticas de la Historia: la máquina paranoica, o la loca inventora de historias saben que sus alucinaciones con el poder forman parte de un delirio construido. El eje del sistema paranoico reside en su relación privilegiada con un cierto conocimiento de los mecanismos abstractos del poder. Y la intuición narrativa de Piglia saca de este axioma los juegos alegóricos más vertiginosos y contundentes con que piensa, al mismo tiempo, el adentro y el afuera confundidos, la política y la literatura, la mitología y la realidad. Como dice un personaje de *La ciudad ausente* (un psiquiatra junguiano): "...los mitos definen la gramática de la experiencia".

Y como en la narrativa de Onetti, el sonido y la furia residen siempre en la voz de la locas y en la inquisitoria policíaco-intelectual. Un brote narrativo que encontramos en "La loca y el relato del crimen" (*Prisión perpetua*, Sudamericana, 1988) y en cuyo despliegue consiste *La ciudad ausente*: no hay trama que no sea policial; la política y la historia son parte de las tramas policiales; en el diálogo o monólogo de la loca, el intelectual (que es periodista, escritor o detective) acierta porque se acomoda a la voz del delirio. Decir que todas las tramas son policiales podría decir también que los modos narrativos básicos de la literatura argentina son los relatos conspirativos. Historias de conspiraciones paranoicas. Intepretaciones de la intepretación. Grandes relatos conspirativos como *Los siete locos* o "Tema del traidor y del héroe", pero también *Amalia* o el acecho de posibles conspiraciones en cierne como la novelística antiinmigratoria de Cambaceres. Dice la loca o la máquina de Piglia-Macedonio, citando a Fuyita, rufián de esta novela y de un relato anterior ("Notas sobre Macedonio en un diario"): "La narración (...) es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos... La policía y la denominada Justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia" (p. 167). O lo que es lo mismo, no hay nada fuera de la literatura o del relato, porque el relato o la literatura siempre han trazado túneles y conexiones, mapas y cartografías con todo lo real.




**Piglia y la máquina de Macedonio o "**
**mapas dentro de la literatura argentin**
**conectarla con el atlas universal.**

La literatura o el relato fagocitan los restos de aquello que en lo real siempre aparece en forma de restos, por eso la novela de Piglia es un vértigo narrativo, una catarata de narraciones y, desde luego, una teoría del relato que incluye las imposibilidades de narrar, los ancestros orales de la narración y la utopía que todo relato abre. Imposibilidades solamente franqueadas por la alegoría: "La palabra obrera, la palabra obrera es un balbuceo, tartamudea y tiene dificultades para expresarse... Decí tu frase, decí tu frase, contá y el hombre tiene dificultades para contar y decir su frase" (p. 33). Frases que leemos en medio de una entonación gaucha que narra la caída de un ternero y el descubrimiento de restos humanos en una fosa clandestina, "el horror blanco", "el *mapa* del infierno" (págs. 37-39).

La máquina narrativa debe volverse sobre sí misma en un esfuerzo autorreferencial que sostenga sus límites, esos límites que la conspiración del poder quiere destruir. En el fondo del delirio narrativo hay un espejo vacío, como en el relato "Primer amor", donde el espejo solamente puede ser la reverberación de una ausencia amada por un niño. La narración (dice la teoría benjaminiana de *La ciudad ausente*) no es réplica de nada, no está a la zaga de un original; de existir un original, lo mejoraría y "la copia (sería) más antigua y más pura" (p. 55). La pureza originaria sería ya otro relato y, por lo tanto, impuro. La ciudad se ausenta, en efecto, para que la novela recorra el origen oral de los relatos.

La utopía de la narración se entremezcla con la locura, las locas, las máquinas y el delirio. Una utopía lingüística, una lengua literaria imposible que es ya una traducción de Joyce y de las alucinaciones verbales de

# Best Sellers///

| | Ficción | Sem. ant. | Sem. en lista |
|---|---|---|---|
| 1 | *El canto del elefante*, por Wilbur Smith (Emecé, 18 pesos). Un naturista mundialmente famoso, Daniel Amstrong, inicia una cruzada para salvar a los elefantes en Simbabwe. Desde Londres, una joven antropóloga see suma a su lucha. | 6 | 2 |
| 2 | *El plan infinito*, por Isab el Allende (Sudamericana, 13,70 pesos). El protagonista Gregory Reeves crece en un barrio de inmigrantes ilegales en Los Angeles, pasa por la Universidad de Berkeley en plena esfervescencia hippie y logra volver "ileso" de la guerra de Vietnam para descubrir que cayó en una trampa. | 4 | 26 |
| 3 | *Inshallah*, por Oriana Fallaci (Emecé, 26 pesos). Monumental novela que intenta rendir homenaje a las víctimas de todas las matanzas del mundo. Entre personajes imaginarios, historias semiauténticas y paisajes de guerras reales, se mueve esta defensa a la vida. | 3 | 9 |
| 4 | *American Psycho*, por Bred Easton Ellis (Ediciones B, 15,50 pesos). Un autor polémico y una historia controvertida. Patrick Bateman es joven, rico, psicópata y elegante: viste, almuerza y juega con el mismo refinamiento con que viola, tortura y mata a sus víctimas. | — | 24 |
| 5 | *La gesta del marrano*, por Marcos Aguinis (Planeta, 17,80 pesos). La vasta saga de la familia Maldonado, con la persecución a los judíos en España de la Inquisición y el éxodo al Nuevo Mundo como panorámico telón de fondo. | — | 31 |
| 6 | *Le gusta la música, le gusta bailar*, por Mary Higgins Clark (Emecé, 15 pesos). El título de esta historia de suspenso es tan sólo el comienzo de un aviso personal. "Varón soltero, 40 años, profesional, busca atractiva mujer de 25-30 años que le guste la música", concluye el clasificado que lleva a la muerte a cualquiera que responde. | 2 | 8 |
| 7 | *El séptimo mandamiento*, por Lawrence Sanders (Emecé, 12 pesos). Una inspectora de seguros viaja a Nueva York para investigar el violento asesinato de un joyero millonario. Con la ayuda de un detective policial descubre que detrás de la fachada impecable del imperio se esconde una madeja de intrigas y corrupción. | 1 | 5 |
| 8 | *La ciudad ausente*, por Ricardo Piglia (Sudamericana, 11 pesos). Esta segunda noveela de Piglia teje a partir de un eje móvil —el vacío del mundo que se abre para Macedonio Fernández cuando muere su mujer, Elena de Obieta—, y de una máquina de contar, un asombroso relato de la Argentina última, visible y sin embargo desconocida. | — | 1 |
| 9 | *Siempre es difícil volver a casa*, por Antonio Dal Masetto (Planeta, 12,14 pesos). Cuatro hombres desesperados deciden asaltar un banco y huyen tras ser descubiertos. Su fuga altera por completo la tranquila vida de la provincia, afloran viejos rencores y los asaltantes pasan a ser víctimas y no victimarios. | 9 | 3 |
| 10 | *Vox*, por Nicholson Baker (Alfaguara, 14 pesos). Un hombre, una mujer y un teléfono son los ingredientes con que el inclasificable Nicholson Baker construye la más inteligente y transgresora novela erótica de los últimos tiempos. | — | 1 |

| | Historia, ensayo | Sem. ant. | Sem. en lista |
|---|---|---|---|
| 1 | *Los dueños de la Argentina*, por Luis Majul (Sudamericana, 15 pesos). Nueva visita para desentrañar el viejo contubernio entre los poderosos grupos económicos y el gobierno de turno. Una investigación que pone de manifiesto quién ejerce el poder real en el país. | 1 | 9 |
| 2 | *Robo para la Corona*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 17,80 pesos). ¿La corrupción es apenas un exceso o una perversión inherente al ajuste menemista y al remate del Estado? El autor responde con una investigación implacable que se transforma en un puntilloso mapa de corruptores y corruptos. | 2 | 27 |
| 3 | *Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 10,20 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental. | 3 | 50 |
| 4 | *Fuegos de artificio*, por Daniel Muchnik (Planeta, 13,95 pesos). Un análisis polémico sobre el Plan Cavallo. El autor sostiene que su éxito es aparente y que sus días están contados. Su debilidad, según Muchnik, es la falta de una política de crecimiento sostenido, tanto en el plano interno como en el externo | 7 | 5 |
| 5 | *Historia de los árabes*, por Albert Hourani (Vergara, 19,80 pesos). La historia completa del conglomerado de países en los que el árabe es la lengua oficial y el Islam la religión más difundida. El autor toma como punto de partida los grandes movimientos históricos, da cuenta de la expansión de la cultura arábica y desemboca en la actualidad. | — | 1 |
| 6 | *La antidieta*, por Harvey y Marilyn Diamond (Emecé-Urano, 11,80 pesos). El libro que permaneció más de un año en la lista de los más vendidos en Estados Unidos propone una nueva manera de enfocar la alimentación: lo importante no es lo que se come, sino cómo y cuándo se come. | 8 | 38 |
| 7 | *Te quiero pero...*, por Mauricio Abadi (Ediciones BETA, 14 pesos). El psiquiatra y psicoanalista Abadi —asiduo visitante de los medios de comunicación— escribió un libro sobre "los problemas de pareja hoy". El autor recurre a un triángulo amoroso del que participan él y dos lectoras imaginarias. | 4 | 2 |
| 8 | *Amate a ti mismo, cambiarás tu vida*, por Louise L. Hay (Urano, 14 pesos). El último capítulo de este libro, un manual de autoayuda basado en *Usted puede sanar su vida*, se titula: "Me veo a mi misma bajo una nueva luz". Para lograrlo, hay que pasar por una larga serie de ejercicios propuestos por la autora. | 5 | 7 |
| 9 | *El asedio a la modernidad*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 13,95 pesos). Una revisión crítica de las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XX que comienza con el pensamiento de Nietzche y desemboca en el posmodernismo. | — | 29 |
| 10 | *Todo o nada*, por María Seoane (Planeta, 17,50 pesos). La biografía del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho en una investigación que revela dimensiones desconocidas de su vida y construye el relato de una década trágica. | 9 | 30 |

**Librerías consultadas:** El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny —Patio Bullrich— (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross (Rosario); Técnica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

## RECOMENDACIONES DEL EDITOR

James M. Cain: **Tres novelas** (Emecé). *El cartero llama dos veces*, *Mildred Pierce* y *Pacto de sangre* —tres obras maestras sobre la pasión y el crimen— reunidas junto a un prólogo de Tom Wolfe.

Nocholson Baker: **Vox** (Alfaguara). Un hombre y una mujer y un teléfono dan forma a la más inteligente, imprevisible y provocativa novela erótica de los últimos tiempos.

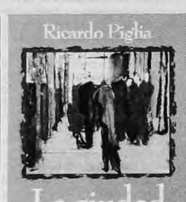
Antonio Dal Masetto: **Siempre es difícil volver a casa** (Planeta). Un robo, cuatro hombres desesperados y todo un pueblo fuera de cauce en una novela donde la violencia y el grotesco corren juntos.

# Carnets///

FICCION

# Las voces del delirio

**LA CIUDAD AUSENTE**, de Ricardo Piglia, Editorial Sudamericana, 178 págs.




Llegada a un momento (que imagino de intranquila plenitud), la obra de un escritor se espera. Se espera la novedad y la confirmación de un universo. Porque toda lectura no podría sino ser *interrupta* y macedonianamente *distraída* (los únicos que leen continuidades y repeticiones, genealogías y totalizaciones son los críticos literarios). ¿Y qué es lo que se espera, si por ejemplo, se espera la nueva novela de Piglia? ¿Una novedad o una confirmación? ¿Y qué pasa si, como sucede con Piglia, ya somos eso mismo que esperamos? Quiero decir: hay escritores que imponen su universo sin preocuparse por la inevitable tarea de reinscripción y relectura que sus mundos virtuales, que sus juegos de posibilidad abren con respecto a la historia de la literatura. Y otros, como Piglia, que escriben atentos a las líneas históricas de las lecturas dominantes y que hacen de ello la condición misma que posibilita su escritura. Una labor vigilante, paciente, que traza y delimita territorios. Con los ojos puestos en la historia de la literatura argentina, la narrativa de Ricardo Piglia trazó, de manera consciente, mapas de lectura, cartografías que eran antiguas huellas y nuevas carreteras contrarias. Su ficción es un mapa de lecturas. Proposición de recorridos posibles. Y hoy, de alguna manera, la historia de nuestras lecturas pasa por el mapa mitológico que nos inventó Piglia: Borges o Arlt, los dos linajes de Borges y de la literatura argentina, Gombrowicz como un capítulo de la literatura vernácula que permite leer a Macedonio y las vanguardias.

Digo "mitología" en el sentido de "fundación mitológica": la exactitud de la operación que llamamos leer pasa por su fuerza, por su arsenal argumentativo y retórico y también por la capacidad de crear con esa fuerza (en la medida de su fuerza) un universo mitológico de lecturas. La historia de una literatura es ante todo la diagramación exacta de las mitologías que engendraron sus textos y sus lecturas. Creo que en este núcleo está toda la literatura de Piglia.

Lo que se espera, entonces, es, como en este caso, una máquina productora de mitologías: la máquina del tutor Macedonio Fernández. La novela acecha, busca e investiga una máquina de narrar. Pero, en rigor, los lectores de Piglia sabemos que la máquina Macedonio-Piglia es un mecanismo de lectura, un dispositivo que traza mapas dentro de la literatura argentina y que conecta el mapa con el atlas de la geología literaria universal. Las que empleo no son caprichosas metáforas geológicas, producto de una crítica seducida por su propia metaforización: la novela de Piglia es una novela deleuziana (así como *Respiración artificial* se reclama de la cartografía literaria de Wittgenstein, inaugurando, gracias a su intervención, la catástrofe retórica, hartante y repetitiva de la inflexión Bernhardt en los jóvenes novelistas nacionales). El motivo del mapa se repite y complementa la máquina, a modo de un modelo del sentido y de la historia (con mayúscula y con minúscula: el sentido de la narración y el sentido de la Historia): "Una máquina no es; una máquina funciona", dice Elena, una de las locas de la novela (p. 71). Lo que escapa al esquema parcialmente deleuziano es que la máquina narrativa (la de Piglia, la del Museo Macedonio, la de la novela misma) funciona según los protocolos del delirio paranoico. Piglia sugiere que no solamente la Historia (con mayúscula) produce delirios, sino que la máquina de narrar literaria compite con estos delirios y que forma con ellos unos injertos maquínicos en los que la alucinación es la ley.

No es que el delirio reclame la interpretación; toda interpretación es ya el germen o el desarrollo de un delirio. Privilegio del delirio paranoico frente a las alucinaciones de las tramas políticas de la Historia: la máquina paranoica, o la loca inventora de historias saben que sus alucinaciones con el poder forman parte de un delirio construido. El eje del sistema paranoico reside en su relación privilegiada con un cierto conocimiento de los mecanismos abstractos del poder. Y la intuición narrativa de Piglia saca de este axioma los juegos alegóricos más vertiginosos y contundentes con que piensa, al mismo tiempo, el adentro y el afuera confundidos, la política y la literatura, la mitología y la realidad. Como dice un personaje de *La ciudad ausente* (un psiquiatra junguiano): "...los mitos definen la gramática de la experiencia".

Y como en la narrativa de Onetti, el sonido y la furia residen siempre en la voz de la locas y en la inquisitoria policíaco-intelectual. Un brote narrativo que encontramos en "La loca y el relato del crimen" (*Prisión perpetua*, Sudamericana, 1988) y en cuyo despliegue consiste *La ciudad ausente*: no hay trama que no sea policial; la política y la historia son parte de las tramas policiales; en el diálogo o monólogo de la loca, el intelectual (que es periodista, escritor o detective) acierta porque se acomoda a la voz del delirio. Decir que todas las tramas son policiales podría decir también que los modos narrativos básicos de la literatura argentina son los relatos conspirativos. Historias de conspiraciones paranoicas. Intepretaciones de la intepretación. Grandes relatos conspirativos como *Los siete locos* o "Tema del traidor y del héroe", pero también *Amalia* o el acecho de posibles conspiraciones en cierne como la novelística antiinmigratoria de Cambaceres. Dice la loca o la máquina de Piglia-Macedonio, citando a Fuyita, rufián de esta novela y de un relato anterior ("Notas sobre Macedonio en un diario"): "La narración (...) es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos... La policía y la denominada Justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia" (p. 167). O lo que es lo mismo, no hay nada fuera de la literatura o del relato, porque el relato o la literatura siempre han trazado túneles y conexiones, mapas y cartografías con todo lo real.

La literatura o el relato fagocitan los restos de aquello que en lo real siempre aparece en forma de restos, por eso la novela de Piglia es un vértigo narrativo, una catarata de narraciones y, desde luego, una teoría del relato que incluye las imposibilidades de narrar, los ancestros orales de la narración y la utopía que todo relato abre. Imposibilidades solamente franqueadas por la alegoría: "La palabra obrera, la palabra obrera es un balbuceo, tartamudea y tiene dificultades para expresarse... Decí tu frase, decí tu frase, contá y el hombre tiene dificultades para contar y decir su frase" (p. 33). Frases que leemos en medio de una entonación gaucha que narra la caída de un ternero y el descubrimiento de restos humanos en una fosa clandestina, "el horror blanco", "el *mapa* del infierno" (págs. 37-39).

La máquina narrativa debe volverse sobre sí misma en un esfuerzo autorreferencial que sostenga sus límites, esos límites que la conspiración del poder quiere destruir. En el fondo del delirio narrativo hay un espejo vacío, como en el relato "Primer amor", donde el espejo solamente puede ser la reverberación de una ausencia amada por un niño. La narración (dice la teoría benjaminiana de *La ciudad ausente*) no es réplica de nada, no está a la zaga de un original; de existir un original, lo mejoraría y "la copia (sería) más antigua y más pura" (p. 55). La pureza originaria sería ya otro relato y, por lo tanto, impuro. La ciudad se ausenta, en efecto, para que la novela recorra el origen oral de los relatos.

La utopía de la narración se entremezcla con la locura, las locas, las máquinas y el delirio. Una utopía lingüística, una lengua literaria imposible que es ya una traducción de Joyce y de las alucinaciones verbales de *Finnegan's Wake* (la geografía literaria de esta novela anexa el mapa de Joyce y reivindica la pureza política del anarquismo macedoniano). Pureza de una lengua narrativa (una utopía lingüístico-política) cuyo íntimo deseo sería acercarse al *canto* gauchesco o a la *chamber music* de Joyce). Una niña paranoica pierde la realidad y la memoria, y es reeducada por su padre para recuperar la noción temporal a través de la música (hermosísimas páginas de Piglia). La máquina o la loca hacia el final de la novela pronuncian un monólogo-síntesis que concreta el deseo narrativo de volverse canto kafkiano, memoria lírica y política: "Estoy llena de historias, no puedo parar... soy la cantora, la que canta...". En la narración que se vuelve canto está lo mejor de Piglia, la utopía cumplida por el lado de las locas. Por el lado del inevitable hilo intelectual de su esquema, el peligro es la tesis, la novela de tesis, esas voces que explican y pedagogizan el relato. Pero, como todos sabemos, esa parte de la historia es otra historia necesaria, otro relato.

**JORGE PANESI**

Piglia y la máquina de Macedonio o "un dispositivo que traza mapas dentro de la literatura argentina" para conectarla con el atlas universal.

FICCION

# La tercera historia

**BELACQUA EN DUBLIN**, por Samuel Beckett. Editorial Lumen. España, 1991. 174 páginas.

Dijo Dante Alighieri en la *Divina Comedia* (Purgatorio, Canto IV) que, a punto de subir una majestuosa montaña, dos poetas escucharon a sus espaldas una voz. Al darse vuelta, repararon que sobre un peñasco se hallaba sentado un espíritu abrazando sus rodillas y reposando su cabeza sobre ellas. "Quizá te veas precisado a sentarte antes de subir", comentó. Reconocido por uno de los poetas caminantes, fue requerido a explicar su indolencia. "¿Para qué he de ir arriba, si el Angel de Dios que está sentado a su puerta no me permitirá llegar al sitio de la expiación? —reflexionó—. Antes que yo entre por ella es necesario que el cielo dé tantas vueltas en torno mío como las dio en el transcurso de mi vida. A no ser que me auxilie una plegaria que se eleve de un corazón que viva en la gracia. ¿De qué sirven los demás seres si no han de ser oídos en el cielo?"

Se supuso que este personaje era el reflejo de Duccio da Bonavia (florentino fabricante de instrumentos musicales de cuerda amigo de Dante), quien procuraba estar sentado el mayor tiempo posible. De todos modos, se recuerda a este personaje con el nombre de Belacqua. Y ésta fue la primera historia.

Un joven de 31 años, alto, flaco, de ojos desorbitados cuya mirada atravesaba sujetos y objetos por igual, caminaba por las calles de París durante el año 1937. Desilusionado por el generalizado silencio que la crítica inglesa había guardado sobre su primera novela, buscó en Alemania primero y en Francia después la respuesta a su interrogante. Es por eso que no reparó en el mendigo que pedía limosna en la puerta de una iglesia. Al pasar a su lado, el mendigo se levantó de un salto y apuñaló al transeúnte, casi hasta el punto de matarlo.

Al salir del hospital donde lo internaron para su restablecimiento, el joven alto y flaco (nacido en Dublín como James Joyce) visitó a su agresor en la cárcel para preguntarle sobre el motivo del atentado. "No lo sé", dijo el mendigo y ésas fueron sus únicas palabras. El joven salió de la cárcel, bruscamente consciente de la gratuidad de los actos humanos. Los había sufrido en carne propia. Esa fue la respuesta a su interrogante. El joven dublinés hizo aparecer esta impronta en todas sus obras: "Sufro, luego vivo". El dublinés de mirada de loco era Samuel Beckett. Su novela, comenzaba en 1933, era *More Pricks than Kicks*, traducida al español luego de 57 años con el título de *Belacqua en Dublín*. Y ésta fue la segunda historia.

Belacqua Shuah fue un primer antecedente de los personajes que revisitaría Beckett hasta el final de su obra: Murphy, cuyos restos son barridos por un muchacho medio dormido luego de que un borracho los arroja sobre un montón de aserrín; Estragón y Vladimir esperando inútilmente a Godot; los cuatro inválidos que se miran sufrir sin esperar siquiera la muerte que los libre de su abyección original, o Hamm, cuyo consuelo es pronosticar el sufrimiento de los demás en *Fin de partida*..

Y así como Belacqua trató de ahogar su capacidad literaria mediante el alcohol, Hamm dijo: "...un día te sentarás y cerrarás los ojos y cuando te quieras levantar no podrás hacerlo y cuando abras los ojos, alrededor tuyo no habrá nada. Un día sabrás lo que es esto, salvo que entonces no tendrás piedad de nadie y no habrá nadie de quien tener piedad".

Beckett pintó a Belacqua a lo largo de diez relatos que significan diez momentos distintos en la vida de este personaje. Así aparece como un estudiante solitario y cultísimo o como un escéptico triste; como un fugaz amante o como un delirante caminador; como un grotesco borracho o como un marido rutinario que mediante el aburguesamiento de sus actos oculta sus peores instintos; como una víctima que se resigna ante una intervención quirúrgica o como un suicida metódico; como un masoquista o como un voyeur. Por eso se repite el itinerario horroroso del Purgatorio de Alighieri, sólo que mientras en el Dante el paso es transitorio, en Beckett no hay escapatoria posible.

Narración de la obsesión, *Belacqua en Dublín* juega entre la lentitud minuciosa del teatro del absurdo y la velocidad vertiginosa del comic.

El personaje de *Belacqua en Dublín* aparece como un muñeco desarticulado; no guarda la compostura que se podría suponer por su condición literaria. Es que Samuel Beckett proclamó ruidosamente que el hombre ha muerto y que nada ni nadie puede servirle de ayuda. Nombrar, nada es nombrable; decir, nada puede decirse. Es encontrarse en los límites del lenguaje, el último desafío lanzado a la creación, la demostración del absurdo.

En definitiva, Samuel Beckett alcanzó los confines de la literatura. El lugar donde la palabra se niega a sí misma. Dante Alighieri también lo intentó. Y ahora, la tercera historia, es decir Belacqua.

**MIGUEL RUSSO**

FICCION

# El mundo según Greene

**LA ULTIMA PALABRA.** Graham Greene. Editorial Tesis, Bogotá, 1991.




Esta selección de cuentos del británico Graham Greene fue titulada con uno de ellos en un gesto que promueve asociaciones proféticas. Al año siguiente de su publicación en Inglaterra moría en Londres Graham Greene. Casi como un señalamiento póstumo, el relato "La última palabra" busca reunir algunas obsesiones presentes en novelas, cuentos y ensayos que Greene publicó en casi medio siglo. La acción está ubicada en un futuro no precisado en el cual han desaparecido las naciones, hay un solo gobierno en el mundo y todo parece transcurrir en la mayor de las tranquilidades. El cuento narra los últimos días de un sobreviviente del mundo antiguo y con ánimo sumario se dejan sentados algunos de los temas que preocuparon a Greene en su trayectoria literaria: la religión, el poder, la traición, el heroísmo, la verdad.

Varias de estas cuestiones pueden encontrarse en el resto de los cuentos (algunos de una eficacia narrativa tremenda: "Las noticias en inglés" o "El billete de lotería" que, junto a "Una cita con el general" retoman el espacio latinoamericano). Pero lo que sorprende y justifica esta colección de relatos es, por una parte, la sabiduría narrativa de Greene que le permite evocar imágenes en el lector con pequeños detalles y por la otra, la vitalidad de la experimentación. Además de "La última palabra", hay otros dos cuentos que se internan en la adivinación del futuro: "El hombre que robó la torre Eiffel" y "La memoria de un viejo" que revelan una actitud de un escritor que, ante la muerte, no cede en su imaginación narrativa.

Puede que éstos no sean los mejores relatos del volumen, Graham Greene se revela más sabio cuando indaga los costados oscuros de la conducta humana como sucede en el más extenso de los cuentos del libro: "Asesinato por el motivo equivocado", un pequeño tratado sobre la persistencia del odio.

*La última palabra* no es el testamento de un escritor, es el testimonio de su voluntad de seguir escribiendo una narrativa concisa, contundente que, seguramente y por mucho tiempo no se despedirá de los lectores.

**MARCOS MAYER**

un dispositivo que traza
a" para

*Finnegan's Wake* (la geografía literaria de esta novela anexa el mapa de Joyce y reivindica la pureza política del anarquismo macedoniano). Pureza de una lengua narrativa (una utopía lingüístico-política) cuyo íntimo deseo sería acercarse al *canto* gauchesco o a la *chamber music* de Joyce). Una niña paranoica pierde la realidad y la memoria, y es reeducada por su padre para recuperar la noción temporal a través de la música (hermosísimas páginas de Piglia). La máquina o la loca hacia el final de la novela pronuncian un monólogo-sintesis que concreta el deseo narrativo de volverse canto kafkiano, memoria lírica y política: "Estoy llena de historias, no puedo parar... soy la cantora, la que canta...". En la narración que se vuelve canto está lo mejor de Piglia, la utopía cumplida por el lado de las locas. Por el lado del inevitable hilo intelectual de su esquema, el peligro es la tesis, la novela de tesis, esas voces que explican y pedagogizan el relato. Pero, como todos sabemos, esa parte de la historia es otra historia necesaria, otro relato.

**JORGE PANESI**

FICCION

# La tercera historia

BELACQUA EN DUBLIN
Samuel Beckett
Editorial Lumen

**BELACQUA EN DUBLIN**, por Samuel Beckett. Editorial Lumen. España, 1991. 174 páginas.

Dijo Dante Alighieri en la *Divina Comedia* (Purgatorio, Canto IV) que, a punto de subir una majestuosa montaña, dos poetas escucharon a sus espaldas una voz. Al darse vuelta, repararon que sobre un peñasco se hallaba sentado un espíritu abrazando sus rodillas y reposando su cabeza sobre ellas. "Quizá te veas precisado a sentarte antes de subir", comentó. Reconocido por uno de los poetas caminantes, fue requerido a explicar su indolencia. "¿Para qué he de ir arriba, si el Angel de Dios que está sentado a su puerta no me permitirá llegar al sitio de la expiación? —reflexionó—. Antes que yo entre por ella es necesario que el cielo dé tantas vueltas en torno mío como las dio en el transcurso de mi vida. A no ser que me auxilie una plegaria que se eleve de un corazón que viva en la gracia. ¿De qué sirven los demás seres si no han de ser oídos en el cielo?"

Se supuso que este personaje era el reflejo de Duccio da Bonavia (florentino fabricante de instrumentos musicales de cuerda amigo de Dante), quien procuraba estar sentado el mayor tiempo posible. De todos modos, se recuerda a este personaje con el nombre de Belacqua. Y ésta fue la primera historia.

Un joven de 31 años, alto, flaco, de ojos desorbitados cuya mirada atravesaba sujetos y objetos por igual, caminaba por las calles de París durante el año 1937. Desilusionado por el generalizado silencio que la crítica inglesa había guardado sobre su primera novela, buscó en Alemania primero y en Francia después la respuesta a su interrogante. Es por eso que no reparó en el mendigo que pedía limosna en la puerta de una iglesia. Al pasar a su lado, el mendigo se levantó de un salto y apuñaló al transeúnte, casi hasta el punto de matarlo.

Al salir del hospital donde lo internaron para su restablecimiento, el joven alto y flaco (nacido en Dublín como James Joyce) visitó a su agresor en la cárcel para preguntarle sobre el motivo del atentado. "No lo sé", dijo el mendigo y ésas fueron sus únicas palabras. El joven salió de la cárcel, bruscamente consciente de la gratuidad de los actos humanos. Los había sufrido en carne propia. Esa fue la respuesta a su interrogante. El joven dublinés hizo aparecer esta impronta en todas sus obras: "Sufro, luego vivo". El dublinés de mirada de loco era Samuel Beckett. Su novela, comenzaba en 1933, era *More Pricks than Kicks*, traducida al español luego de 57 años con el título de *Belacqua en Dublín*. Y ésta fue la segunda historia.

Belacqua Shuah fue un primer antecedente de los personajes que revisitaría Beckett hasta el final de su obra: Murphy, cuyos restos son barridos por un muchacho medio dormido luego de que un borracho los arroja sobre un montón de aserrín; Estragón y Vladimir esperando inútilmente a Godot; los cuatro inválidos que se miran sufrir sin esperar siquiera la muerte que los libre de su abyección original, o Hamm, cuyo consuelo es pronosticar el sufrimiento de los demás en *Fin de partida*..

Y así como Belacqua trató de ahogar su capacidad literaria mediante el alcohol, Hamm dijo: "...un día te sentarás y cerrarás los ojos y cuando te quieras levantar no podrás hacerlo y cuando abras los ojos, alrededor tuyo no habrá nada. Un día sabrás lo que es esto, salvo que entonces no tendrás piedad de nadie y no habrá nadie de quien tener piedad".

Beckett pintó a Belacqua a lo largo de diez relatos que significan diez momentos distintos en la vida de este personaje. Así aparece como un estudiante solitario y cultísimo o como un escéptico triste; como un fugaz amante o como un delirante caminador; como un grotesco borracho o como un marido rutinario que mediante el aburguesamiento de sus actos oculta sus peores instintos; como una víctima que se resigna ante una intervención quirúrgica o como un suicida metódico; como un masoquista o como un voyeur. Por eso se repite el itinerario horroroso del Purgatorio de Alighieri, sólo que mientras en el Dante el paso es transitorio, en Beckett no hay escapatoria posible.

Narración de la obsesión, *Belacqua en Dublín* juega entre la lentitud minuciosa del teatro del absurdo y la velocidad vertiginosa del comic.

El personaje de *Belacqua en Dublín* aparece como un muñeco desarticulado; no guarda la compostura que se podría suponer por su condición literaria. Es que Samuel Beckett proclamó ruidosamente que el hombre ha muerto y que nada ni nadie puede servirle de ayuda. Nombrar, nada es nombrable; decir, nada puede decirse. Es encontrarse en los límites del lenguaje, el último desafío lanzado a la creación, la demostración del absurdo.

En definitiva, Samuel Beckett alcanzó los confines de la literatura. El lugar donde la palabra se niega a sí misma. Dante Alighieri también lo intentó. Y ahora, la tercera historia, es decir Belacqua.

**MIGUEL RUSSO**

FICCION

# El mundo según Greene

**LA ULTIMA PALABRA.** Graham Greene. Editorial Tesis, Bogotá, 1991.

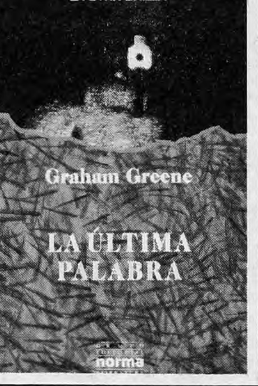
Esta selección de cuentos del británico Graham Greene fue titulada con uno de ellos en un gesto que promueve asociaciones proféticas. Al año siguiente de su publicación en Inglaterra moría en Londres Graham Greene. Casi como un señalamiento póstumo, el relato "La última palabra" busca reunir algunas obsesiones presentes en novelas, cuentos y ensayos que Greene publicó en casi medio siglo. La acción está ubicada en un futuro no precisado en el cual han desaparecido las naciones, hay un solo gobierno en el mundo y todo parece transcurrir en la mayor de las tranquilidades. El cuento narra los últimos días de un sobreviviente del mundo antiguo y con ánimo sumario se dejan sentados algunos de los temas que preocuparon a Greene en su trayectoria literaria: la religión, el poder, la traición, el heroísmo, la verdad.

Varias de estas cuestiones pueden encontrarse en el resto de los cuentos (algunos de una eficacia narrativa tremenda: "Las noticias en inglés" o "El billete de lotería" que, junto a "Una cita con el general" retoman el espacio latinoamericano). Pero lo que sorprende y justifica esta colección de relatos es, por una parte, la sabiduría narrativa de Greene que le permite evocar imágenes en el lector con pequeños detalles y por la otra, la vitalidad de la experimentación. Además de "La última palabra", hay otros dos cuentos que se internan en la adivinación del futuro: "El hombre que robó la torre Eiffel" y "La memoria de un viejo" que revelan una actitud de un escritor que, ante la muerte, no cede en su imaginación narrativa.

Puede que éstos no sean los mejores relatos del volumen, Graham Greene se revela más sabio cuando indaga los costados oscuros de la conducta humana como sucede en el más extenso de los cuentos del libro: "Asesinato por el motivo equivocado", un pequeño tratado sobre la persistencia del odio.

*La última palabra* no es el testamento de un escritor, es el testimonio de su voluntad de seguir escribiendo una narrativa concisa, contundente que, seguramente y por mucho tiempo no se despedirá de los lectores.

**MARCOS MAYER**



# Carnets///

FICCION

# La promesa y la decepción




**AMOR PROPIO**, por Gonzalo Celorio. Tusquets Editores, Barcelona y México, 197 páginas.

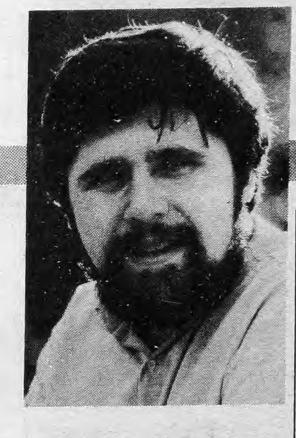
Lo más evidente en esta primera novela del mexicano Gonzalo Celorio es el intento de arreglo de cuentas con la adolescencia y la juventud, en la tradición de Radiguet y, acaso, en lejanía, de Ricardo Güiraldes, por establecer una relación local. Su ajuste tiene el tono de una nostalgia ligeramente ácida, como si sin renunciar a los deseos propios de esa edad ni renegar de ellos, quien los vivió y evoca quisiera ponerlos en caja a la luz de una filosofía realista, dura y nada autocomplaciente. Se advierte: la lucha ancestral contra el tiempo y sus desgastes es cruel pero algo deja, recuerdos pesados, cuerpos que se fatigan, revoluciones que se quedan en palabras sin uso pero también imágenes puras, hermosamente coloreadas, mano de poeta que trabaja con sus vivencias convirtiéndolas en material narrativo. Quien haya leído los textos anteriores de Celorio —*Modus periendi* (1983), *Para la asistencia pública* (1985), *La épica sordina* (1990), entre otros, puede llegar a reconocer la materia prima y, por lo tanto, la síntesis o balance de vida que se presenta. Conviene, sin embargo, señalar que se produce un desplazamiento: mientras en sus escritos sobre la Ciudad de México, su catedral o sus mercados o sus escritores predilectos, dejaba salir un lirismo desinteresado, en esta ocasión la mirada cambia, es como si propusiera hacer novela le creara responsabilidades de estructura y mensaje que, obviamente, modifican su lenguaje y dejan ver una intención de hacer de sus personajes "representantes" de un momento de México que, por cierto, dará todavía mucho que hablar. el '68 y sus consecuencias, situación paralela, en cierto modo, a lo poco que en la Argentina se ha escrito sobre el Cordobazo y todas las ilusiones y fantasías de una juventud eterna y llena de promesas que comprometieron a una generación.

*Amor propio* es un título adecuado; si en un principio alude al refugio inevitable de un muchacho al que el amor efectivo le es negado, al mismo tiempo implica una culminación mayor, aquello en lo que concluye —o concluyó si se piensa en los personajes— tanto amor por las causas o por los otros, tanta búsqueda desesperada de autenticidad en el cuerpo ajeno o en los textos de otros o en la vida que se desea en una ciudad a la que se ama y se conoce en sus menores entresijos. ¿En eso terminó una generación? Esta novela abre este interrogante en un transcurso juguetón y de ritmo vivaz, síntesis de una sabiduría, eso sí generacional, de la que parece difícil prescindir si se trata de entender un imaginario no sólo mexicano sino latinoamericano, alimentado por la promesa, desgastado por la frustración.

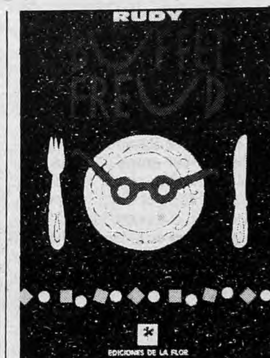
**TUNUNA MERCADO**



FICCION



# Carne de diván




**BUFFET FREUD**, por Rudy, Ediciones de la Flor, 238 páginas.

Ya resulta una obviedad afirmar que los chistes de Rudy y Paz en la tapa de **Página/12** o en la última página de la revista *Noticias* configuran, la mayoría de las veces, verdaderos editoriales, rigurosos recortes de la realidad nacional en clave paródica y punzante. En este libro de Rudy (1956), en cambio, el humor opera a un nivel menos sacrificado al imperativo de la actualidad para desplegarse en una serie de fallidos, retruécanos y sentidos múltiples que el texto se encarga de encadenar sin solución de continuidad.

*Buffet Freud* es el nombre de un grupo de psicoanalistas cuyo líder es el profesor doctor Karl Psiquembaum. Lo que hace Rudy en *Buffet Freud*, desde su lugar de psicoanalista y humorista, es de fácil enunciación: juega con las palabras. Pero esto debe entenderse en el sentido más profundo de la noción de juego: a partir de leves variaciones o aclaraciones excesivas trasciende el lugar común de la frase hecha ("en mi larga experiencia como psicoanalista he tenido oportunidad de leer numerosos textos: nunca lo hice"), parodia pautas ensayísticas consagradas (las notas al pie pecan por exceso o defecto), las anfibologías obligan a una explicación no menos anfibológica, etc., etc. Son los resortes de un humor que tiene en la palabra misma (su uso, abuso e inevitable deformación) su instrumento y su fin último, una de las características más acendradas y exquisitas del humor judío. El "caso Erika", por ejemplo, es el extenso análisis de un tratamiento al cual la paciente —Erika— asiste una sola vez. Rudy se puede preguntar: "Si el analista funciona a la manera de un espejo, ¿debe biselarse, a manera de castración?". O bien conjeturar afiches románticos con frases del tipo: "Deseo tu falta". Recrea un desopilante "Homenaje a Sigmund Freud: famoso humorista, nacido en Viena en 1856 y fallecido en Inglaterra en 1939". La "Historia del pago en análisis" es uno de los textos más extensos y tal vez el más brillante del volumen, donde se expone una historia del psicoanálisis desde las terapias personales de Edipo o Rómulo y Remo hasta la aparición de los prefreudianos.

Texto donde las palabras se deslizan hasta cobrar sentidos insospechados y el humor recorre un camino que nunca le ha sido ajeno: invertir como un guante los postulados de lo instituido y dejar al descubierto el revés —a veces grotesco— de la trama.

**O. G.**

FICCION

# No nos une el amor




**FUEGO FRIO**, por Dean R. Koontz, Javier Vergara Editor, 357 páginas.

La tragedia se construye con mitos. Los mitos explican sociedades. La distancia entre Prometeo y el ratón Mickey, el recorrido entre los pájaros de Aristófanes y los de Hitchcock, no es otra cosa que la historia, en alguna de sus lecturas posibles.

*Fuego frío*, como toda novela que se autoinvoca "de terror", es una tragedia y, obviamente, se nutre de mitos; uno de ellos es el del terror y una de sus apuestas más inteligentes es la de convertir los lugares comunes del género en parte constitutiva —y explícita, aunque irrevelable en este contexto— de la trama.

Articulada como una trampa (desde el mentiroso "Existe un enemigo. Ya está llegando. Y es implacable..." que subrayan las plateadas letras en relieve de la tapa), *Fuego*... es más una novela de amor que de espanto. Con una presentación de personajes y un comienzo de la acción que hacen pensar en la paradigmática *La danza de la muerte* o *Apocalipsis*, de Stephen King, su desarrollo va llevando hacia zonas de autorreferencia inusuales.

Apenas conspira cierto exceso de ironía por parte del narrador, como si, de alguna manera, despreciara un tanto a sus personajes por tomarse en serio un best seller.

Afortunadamente, por momentos hasta Koontz se convence y, entre los citados pájaros, homenajes al arte clase B de los 40/50 y enigmáticos ojos azules, trancurre este Superman revisitado, descreído de sí mismo pero poderosamente entretenido.

**DIEGO FISCHERMAN**

ENSAYO

# La novela del golfo

**O**svaldo Tcherkaski, escritor y periodista argentino —actualmente editor de la sección internacional del diario *Clarín*—, llegó a la ciudad de Washington a comienzos del año 1991 para seguir las alternativas de la guerra del Golfo, desde el centro mismo de un poder político que iba a desatar una de las ofensivas más devastadoras. *El ojo cerrado* es la consecuencia de los apuntes tomados por Tcherkaski, el material excedente que no llega a publicarse en las notas del diario, pero a la vez es la red que sostiene y aglutina el nivel meramente informativo. Y es desde este punto de vista que se puede empezar a analizar el texto.

**EL OJO CERRADO.** Por Osvaldo Tcherkaski, Editorial Sudamericana, 259 páginas.

*El ojo cerrado* es un caótico y apasionante cruce de niveles de discursos, todo tiene su punto de ingreso en este enmarañado texto que reconoce como centro axial de su magma a la guerra del Golfo: relatos breves a caballo entre la escritura ficcional y el testimonio, fragmentos de diarios, la presentación de una voluminosa novela de John Barth (*Somebody The Sailor*), la entrega de los premios Grammy, fragmentos del *Gilgamesh* y hasta un asomo de crítica literaria a propósito de *American Psycho*, la novela de Bret Easton Ellis. En resumen: un texto abismado en la multivocidad y el cruce, la pluralidad y la polisemia. Ahora bien —y aquí tal vez reside la inflexión fundamental que *El ojo cerrado* admite—, ¿qué es lo que cuestiona este texto precipitado en la contaminación, que hace de la contaminación su marca distintiva? Siguiendo impecablemente su propia lógica lo que este texto viene a cuestionar es la tersura unívoca, que no deja lugar a fisuras, con que el mundo fue informado de los avatares de la guerra del Golfo.

Las imágenes —la saturación de imágenes, un verdadero aluvión de características inéditas— generadas por la cadena televisiva de la CNN se convirtieron en el único ojo puesto sobre el teatro de operaciones. En este sentido, Tcherkaski escribe una frase que acaso sintetice el espíritu del libro: "La sincronía es indudablemente verdadera; estamos viendo algo que sucede mientras lo estamos viendo; pero hay algo falso". Hace tiempo que el sueño de la objetividad se ha hecho añicos en el interior del discurso periodístico: no hay objetividad posible y hasta el silencio comporta el peso de lo no dicho.

Tcherkaski va un poco más allá; el ojo recorta, elige, desecha, está cruzado —en el caso de la guerra del Golfo— por una viga ideológica que le impide dar cuenta de una visión mínimamente totalizadora; es, pues, un ojo cerrado. La cámara —último refugio de los cultores de la objetividad—, lejos de develar, enmascara, torna más opaca una realidad que por sí misma ya resulta harto compleja. El discurso contaminado de Tcherkaski resulta más cercano a la verdad que la aparentemente aséptica visión que generaba la CNN, acaso porque el discurso de Tcherkaski— y ésta es la paradoja final y trascendente— está inficionado por los demonios de la ficción: la literatura recrea lo que la información apenas atisba.

**OSVALDO GALLONE**

ENSAYO

# Estar con Dios

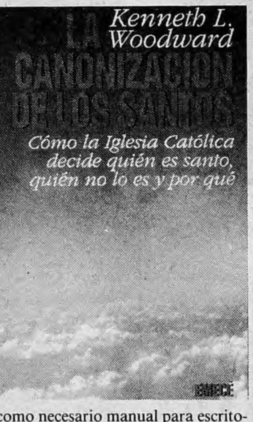
**E**n su novela *El quinto personaje*, el escritor canadiense Robertson Davies apunta que "como amamos tanto al santo y queremos que se parezca más a nosotros, es entonces cuando decidimos atribuirle alguna imperfección".

Kenneth L. Woodward —especialista en temas religiosos para *Newsweek* y ganador de numerosos premios periodísticos— emprende en *La canonización de los santos* una verdadera y bien iluminada historia de uno de los ritos vaticanos más secretos y misteriosos. El juguetón título original de la obra —*Making Saints*, o "Haciendo santos"— ilustra mejor los alcances de este libro que, a lo largo y ancho de las playas del cristianismo, se ocupa de hombres sagrados, de los defectos que supieron obsequiarles sus mortales e imperfectos seguidores y de la constante búsqueda de los cazadores de santos que, finalmente, no está muy lejana a la desesperación de esa otra fábrica llamada Hollywood.

Kenneth L. Hoodward cumple aquí la misma ambigua y dificultosa tarea del Padre Brown en los misterios de Chesterton: la de un dedicado hombre de fe que no vacila en explicar, con las palabras justas y con una prosa certera, las maquinarias y las maquinaciones que alientan a lo divino. Así, en la página 18 se puede leer que "canonizar quiere decir declarar que una persona es digna de culto universal. La canonización se lleva a cabo mediante una solemne declaración papal de que una persona está, con toda certeza, con Dios. Gracias a tal certeza, el creyente puede rezar confiadamente al santo en cuestión para que interceda en su favor ante Dios. El nombre de la persona se inscribe en la lista de los santos de la Iglesia y a la persona en cuestión se la *eleva a los altares*, es decir, se le asigna un día de fiesta para la veneración por parte de la Iglesia entera".

**LA CANONIZACION DE LOS SANTOS.** Por Kenneth L. Woodward. Emecé, 557 páginas.

*La canonización de los santos* —subtitulado *Como la Iglesia Católica decide quién es santo, quién no lo es y por qué*— es, a la vez, la clave de una compleja burocracia, un interesante intento de organigrama del cielo, la historia antigua y la historia moderna de un grupo de elegidos por la gloria y —quizá sin proponérselo—, un tan apasionante como necesario manual para escritores donde, apenas, se esconde la explicación de mecanismos indudablemente literarios a la hora de hacer verósimiles a personajes fuera de este mundo.




**RODRIGO FRESAN**

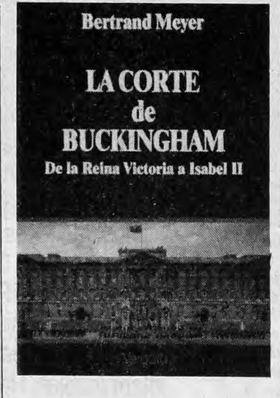
ENSAYO

# El ojo en la cerradura

**E**n la excelente colección "Vida y costumbres en la historia", que ha revelado al lector argentino algunos nombres mayores de la "nouvelle histoire" o historia de las mentalidades (como los de Jacques Heers y Jean-Paul Crespelle), estos dos nuevos volúmenes marcan sendas inflexiones también nuevas: el de Meyer es un recuento periodístico, abundante en información menuda y en detalles de alcoba, sobre las intimidades de la corte británica: planos de palacios, menúes de la cocina real, asignaciones anuales de príncipes y duques, protocolos, accidentes matrimoniales. Para quien se interese por los tedios recientes de Sarah Ferguson o por los remotos talentos escenográficos de la reina Mary, *La corte de Buckingham* es un libro de consulta indispensable, más apasionante que *Hola*, aunque en el mismo registro vocal.

*La China imperial* es de índole muy diversa: reconstruye con minucia, a partir de fuentes literarias de primera mano, el portentoso país de la dinastía Song en vísperas de la llegada de Marco Polo a Hangcheu, la capital. En vez de las habituales descripciones urbanas o del recuento de los pormenores políticos y militares, Gernet elabora un magistral retrato de las costumbres, las relaciones familiares, el papel de la mujer, el precio del té, la actitud ante los mendigos, el comercio, las ideas sobre el tiempo, que culmina con un retrato de los códigos morales. La obra de Gernet confirma la excelencia que el estudio de la historia ha alcanzado en esta última mitad del siglo.

**LA CORTE DE BUCKINGHAM.** De la reina Victoria a Isabel II, por Bertrand Meyer, 312 páginas. **LA CHINA IMPERIAL. En la víspera de la invasión de los mongoles, 1250-1276,** 286 páginas. Javier Vergara Editor.




**ALFREDO URBANO**

## EL CAZADOR OCULTO

**Juan Carlos Rousselot**, intendente de Morón (PJ).

Yo lo he acompañado al Presidente (Carlos S. Menem) desde el nacimiento de la gran inquietud, para llevarlo al cambio. Y gesté con él toda esta realidad del plan económico, que hoy es una realidad.

*Almorzando con Mirtha Legrand*. Canal 9. 2 de junio, 14.03 hs.

**Graciela Alfano** y **Rubén Baldoni**, animadores.

G.A.: Me quedé pensando... porque en la filosofía occidental como alternativa... Yo creía que la filosofía occidental había sido un poco la causa de la droga, el SIDA y la violencia.

R.B.: No. Yo creo que la causa del SIDA, la droga y la violencia es la negación, justamente, de la filosofía occidental. Si vos tomás lo que es Sócrates, Platón, Aristóteles, Santo Tomás, San Agustín, (...) y hoy Alvin Toffler y el general (Juan Domingo) Perón.

*Graciela y Andrés*. ATC. 4 de junio, 15.28 hs.

**Mauro Viale**, animador.

(Monzer Al Kassar) Debe ser un comerciante de armas... Cómo vender armas, o cartulina, es lo mismo. Si vender armas es una pavada... Se gana mucha plata.

*La mañana*. ATC. 28 de mayo, 10.20 hs.

**Susana Giménez**, animadora; **Adriana de Martínez**, televidente.

S.G.: ¡Hola!

A.M.: ¡Hola, Susana!

S.G.: ¿Quién habla?

A.M.: Adriana de Martínez (...).

S.G.: ¿Qué hacés por ahí, Adriana, si vivís en Martínez?

A.M.: ¿Cómo? No escucho nada...

S.G.: Digo, ¿qué hacés paseando por Villa Soldati?

A.M.: Vivo acá, en el complejo (...).

S.G.: Ah, ya entendí... Martínez es el apellido...

*Hola Susana, te estamos llamando*. Canal 11. 5 de junio, 14.42 hs.

**José Sacristán**, actor; **Susana Giménez**, animadora.

S.G.: Estás muy péndex. ¿Sabés qué es péndex?

J.S.: ¿Péndex? ¿De pendejo?

S.G.: Si. Pero yo lo dije más fino...

*Hola Susana, te estamos llamando*. Canal 11. 5 de junio, 14.04 hs.

**Graciela Alfano**, animadora; **Natalia Apostolli**, escritora.

G.A.: Acá estamos (...) con la escritora... con la escritora Natalia Apostolli. ¿Se dice así?

N.A.: Apostolli.

G.A.: Apostolli. Es un nombre ruso que parece italiano. Es muy difícil de pronunciar...

N.A.: Es italiano...

*Graciela & Andrés*. ATC. 4 de junio, 15.16 hs.

# ENCUENTRO CON HERBERT LOTTMAN

# LOS SECRETOS DE UN BIOGRAFO

Aunque Herbert Lottman no se define a sí mismo como un historiador, sus biografías —en especial la última, dedicada a Gustave Flaubert— han alterado el pulso del género. Y aunque es norteamericano, el objeto excluyente de su atención son los franceses. Sus obras dedicadas a Albert Camus, a la "rive gauche" de París y a los colaboracionistas siguen suscitando polémicas e iras interminables. Hace un mes Lottman pasó por Buenos Aires y dialogó sobre las felicidades e infelicidades de su oficio.

KARINA GALPERIN/
SERGIO S. OLGUIN

*Por qué, siendo usted norteamericano, se dedicó a la cultura francesa?*

—Hace 35 años que vivo en Francia. El tipo de trabajo que hago exige que se trabaje con documentos, archivos, testigos; entonces es necesario que yo esté en Francia. No podría nunca trabajar sobre un tema inglés, norteamericano o argentino. Estoy en contra de la idea de basarme en otros libros; los míos no están hechos con otros libros, están hechos con evidencias. Por definición, si uno es serio, está obligado a trabajar en el lugar donde se encuentran los documentos. Muchas veces me pidieron que hiciera un libro sobre alguien que no había vivido en Francia. Una vez me pidieron que trabajara sobre los norteamericanos en París, sobre la llamada "generación perdida": Hemingway y todos ellos. No era posible, porque todas las evidencias, todos los documentos, todas las cartas están en Estados Unidos. Cuando los norteamericanos abandonaron París se llevaron todo. Para hacer ese trabajo habría que irse a Harvard, a Yale o a algún otro lugar. En París no es posible encontrar nada sobre eso, ni en las bibliotecas, ni en los archivos. Eso era imposible. Si uno quiere hacer algo serio, no puede más que trabajar con textos originales.

—*¿Usted se define como periodista?*

—Yo soy un periodista-escritor. Cuando llegué a Francia trabajaba free-lance para algunas revistas y diarios norteamericanos, escribía sobre temas culturales, sobre teatro, viajaba y hacía notas, hacía crítica literaria, escribía sobre literatura francesa. Ahora sigo siendo corresponsal internacional de *Publishers Weekly*, que es la revista profesional de los editores de Estados Unidos. Como verán soy un poco periodista y pienso que el método del periodista es exactamente el mismo que el del historiador. La diferencia es que, en general, el periodista trabaja con el material de la actualidad y el historiador con documentos antiguos.

—*¿Cómo nace la idea de trabajar sobre un determinado personaje?*

—Interviene una serie de factores: a veces la propuesta puede llegar de parte de un editor; otras, la idea es completamente mía. *La rive gauche* y *Gustave Flaubert* se me ocurrieron a mí. Con *Colette* fue diferente: yo estaba buscando un personaje interesante en Francia, que hubiera tenido una vida muy animada. Yo admiraba a Colette pero no la adoraba. La admiraba sobre todo como trabajadora más que como escritora. Me gustaban uno o dos de sus libros y en los otros sólo encontraba mucho trabajo. Pero Colette me ofrecía el retrato de una mujer liberada que vivió en la primera mitad de este siglo, y eso fue lo que me interesó más de todo.

—*¿Y por qué Flaubert?*

—Con Flaubert fue diferente. A mí también me interesa la literatura. Para mí Flaubert tiene más que ver con la literatura que Camus. Camus me interesa menos como escritor. Siempre admiré a Flaubert, es uno de mis escritores preferidos: Joyce en lengua inglesa, Flaubert en francés. Me interesé en su vida, en su medio. Eso es todo. No sólo me gustan sus libros, me interesa también la manera en la que trabajó: el autor deliberado que tenía una concepción del arte, que veía todo eso como si hubiera sufrido una conversión religiosa, como si se hubiera transformado en un sacerdote cuya religión fuera la escritura. El creía que hacía todo eso de una manera científica; buscaba escribir lo más honestamente posible. No era ni un teórico ni un intelectual: era práctico, aplicaba todo eso en su escritura. Conozco mucha gente que dice "voy a escribir una obra maestra" y finalmente de ese intento no resulta nada bueno. Eso ocurre mucho en Francia. Hay muchos intelectuales que escriben libros muy malos, anodinos. Sólo se vuelven interesantes si hablan de la política del momento, pero su segunda ambición no se cumple: son libros que hacen que el lector pierda el interés incluso antes de haberlos terminado de leer. El caso de Flaubert fue diferente. El dijo qué era exactamente lo que iba a hacer, estudió cómo podía hacerlo, escribió en su correspondencia sus planes y finalmente hizo lo que había prometido. Entonces, me interesaba como escritor, pero el acercamiento fue muy diferente al de mis otros libros. Yo quería descubrir todo sobre Flaubert ya que no había ningún libro bueno sobre él. Lo que había eran o libros muy malos o demasiado viejos, ya sin ningún valor. No me refiero a Sartre, porque en reaqlidad lo que él hizo no fue una verdadera biografía. Inventó.

—*¿Cómo recibió la crítica francesa su libro sobre Flaubert?*

—Hubo algunos críticos que la recibieron muy bien, pero hubo otros a los que no les gustó nada mi ataque a Sartre. En Francia Sartre es como un Dios, existe hacia él una adoración que no es racional. Encontré algunas evidencias que contradecían lo que había dicho Sartre, pero a ellos no les importa, no creen que Sartre haya podido equivocarse en algo.

—*¿Cuál es su método de trabajo?*

—En primer lugar, busco juntar la mayor cantidad posible de documentos, de información. Busco todas las fuentes en donde se puedan encontrar los documentos originales: en el caso de Flaubert fui a los archivos provinciales, a los archivos nacionales de París, busco los colegios en los que pasó la infancia, leí toda la correspondencia, todos los testimonios de otras personas. Francia es un país muy antiguo: las cosas se conservan. El colegio sigue estando donde estaba. Encontré testimonios, un diario del colegio en el que escribió Flaubert, testimonios de cómo había muerto su padre, de cómo había muerto su madre, descripciones de las propiedades que tenía su familia. Cosas a partir de las cuales uno puede reconstruir el medio en el que creció, incluso aunque haya pasado un siglo, casi dos. Si uno tiene pasión, puede encontrar muchas cosas.

—*¿Empieza siempre investigando desde la infancia?*

—Sí; por otra parte, mis libros siguen rigurosamente un orden cronológico. Pienso que el gran defecto de las biografías francesas es que, en general, toman al personaje en los últimos años de su vida y después tratan de mostrarlo a partir de ese momento, cuando ya ganaron el Premio Nobel o algo por el estilo. Y no logran nunca rescatar al verdadero personaje: ése no es un verdadero personaje. Lo que hay que hacer es ver cómo fue realmente cuando tenía diez años, cuando tenía quince años, cuando tenía veinte años, olvidándonos de lo que fue diez años después. Esta es la única manera en que se puede ver la formación de un escritor: qué fue lo que lo hizo escritor, cómo empezó a escribir, qué pensaba mientras estaba trabajando en sus libros, qué pensó de ellos muchos años más tarde, qué pensaron otros, cómo preparó sus libros. Creo que hay que mantenerse muy cerca del escritor, por eso busco la mayor cantidad posible de documentos —el caso de Flaubert es maravilloso; no creo que exista otro escritor con tanta correspondencia—. Pude encontrar cosas de su infancia, de su escuela. Como mi método me exige buscar exhaustivamente, encontré muchos documentos a los que nadie antes les había prestado atención.

—*¿Usted busca, hace investigaciones y sólo cuando tiene todos los datos empieza a escribir?*

—Exactamente. La razón para eso es que, en la investigación, me manejo con varios libros, pero un libro puede tener que ver con varias etapas de la vida del personaje. No se puede empezar a escribir sin haber terminado la etapa de investigación, porque puede ocurrir que el último día de la investigación uno encuentre algo sobre la infancia del personaje que puede cambiar la visión total que tenía sobre él. Por otra parte yo no tengo ningún equipo de gente que trabaje para mí: hago todo absolutamente solo. La etapa de armado del texto es como un juego de cartas: voy distribuyendo las cartas según los momentos de la vida del personaje. Insisto: la única manera de armar una biografía es hacerlo cronológicamente.

—*¿Cómo es la etapa de redacción de sus libros?*

—No trabajo nunca con un plan: en una biografía el plan son los años. Empiezo por el principio. La cronología nos dice dónde empezar y dónde terminar. La naturaleza nos dio un plan que es mucho mejor que cualquier plan artificial. Con *La depuración* (todavía no traducida al castellano) fue diferente, porque muchas cosas sucedían al mismo tiempo. Entonces dividí el trabajo por esferas: sector público, políticos, militares, cada profesión. Hice un plan, pero podría haber hecho otro diferente. Con Flaubert no se podría haber seguido otro orden. Bueno, sí, Sartre siguió otro orden, pero creo que no es el correcto. Sartre tenía el final antes de haber comenzado, él sabía adónde iba a llegar.

—*¿Qué es lo que buscaba en Camus?*

—Cuando estaba escribiendo ese libro no sabía exactamente adónde iba a llegar, ha cia dónde me iba a conducir todo eso. Yo sabía que Camus había sido un hombre muy audaz, de mucho coraje. Por ejemplo, en el momento de Stalin, Camus tomó una posición contra la de todos sus amigos, contra todo el mundo. Lo apartaron, nadie quería hablarle en Saint-Germain-des-Prés, porque lo que estaba de moda era estar con Sartre y con el Partido Comunista. No importaba que hubiera procesos —porque había procesos en los años '46, '47, '48— en la democracia popular, que pasaran cosas horribles, que Stalin se estuviera volviendo cada vez más loco: Sartre decía que había que estar del lado de Stalin. Entonces Camus dijo que no, que nada justificaba todas esas muertes. La gente se burlaba de él: decían que era presumido, que era filósofo, que era moralista. Camus se enfermó de todo eso, además de enfermarse de tuberculosis. En ese momento ya era muy conocido, ya había ganado el Premio Nobel, pero fue la peor época de su vida: lo habían apartado totalmente, ya nadie le hablaba. Había escrito *El hombre rebelde* y su burlaban de él. En Camus encontré un personaje que había sido muy audaz en política. Más que sus novelas, eso fue lo que me interesó. Mi atracción por Camus tiene que ver con ese coraje.

—*¿Y a qué lo condujo finalmente la investigación sobre Camus?*

—A partir de Camus me interesé en todo lo que sucedió en Alemania, en todo lo que sucedió en Argelia. Yo no sabía nada sobre Argelia antes de la Segunda Guerra, y aprendí muchas cosas. Aprendí cómo había sido la vida en Francia durante la ocupación y descubrí el colaboracionismo. Por supuesto que sabía que había habido colaboracionistas, pero a raíz de esta investigación me vi obligado a entrar en detalles. Fue muy triste, no me gusta trabajar con ese material porque empecé a enterarme de cosas que pasaron en editoriales que conozco y que estuvieron comprometidas con los nazis. A pesar de eso, escribí todo en mi libro. Después, cuando escribí *La rive gauche* volví a verme obligado a investigar sobre lo mismo. La política me interesa mucho y creo que queda una infinidad de cosas por descubrir.

—*Seguramente tuvo también problemas con la crítica.*

—Bueno, sí. Cuando publiqué mi libro de Camus, tres cuartos de la intelectualidad francesa estaba todavía en contra suyo. Ahora esto ya no sucede, pero en ese momento la hostilidad contra Camus todavía era fuerte. Puede ser también que hubiera muchos con un gran sentimiento de culpabilidad: todos los discípulos de Sartre, los que tenían entre treinta y cuarenta años empezaban a ver que lo que Camus había dicho de ese mundo totalitario era verdad y se daban cuenta de que ellos mismos habían crecido en el error de Sartre. Les molestaba hablar de todo eso. Ahora en Francia se puede vivir con las figuras de Camus y de Sartre, pero en ese momento las dos juntas no cabían: era o una o la otra.

—*¿Y en* La depuración *usted vuelve al tema de Francia y el nazismo?*

—Sí, en *La depuración* enfoco la cuestión de cómo se castigó a los colaboracionistas después de la guerra. Con este libro tuve algunos problemas en Francia. Ya con *Pétain* los historiadores se habían sentido un poco molestos. Una de las razones de esta molestia eran los celos porque yo estaba haciendo el tipo de libro que ellos no hacían. Ellos hacen libros teóricos y la idea de pasarse días enteros dentro de los archivos no les gusta nada. Ellos no lo hacen. Entonces se encontraron con que yo era la primera persona que había abierto los archivos de Vichy, que era la sede del gobierno de Pétain. Nadie los había abierto antes. También accedí a otros archivos secretos, que hoy puede consultar todo el mundo, pero a los que en ese momento fui el primero en acceder. Además yo era un norteamericano que se metía a trabajar con una etapa muy conflictiva de la política francesa. Mi libro no tuvo demasiado éxito, no dejaban que se hablara sobre él, incluso no se hizo la edición de bolsillo. Pero no hay otro libro sobre la depuración francesa después de la ocupación nazi: están metidos políticos, estrellas de cine, escritores, editoriales, todos. Los historiadores usan mis libros, usan los datos que yo encontré, pero no los citan nunca.

—*¿Y ahora está trabajando en algo?*

—Acabo de terminar un libro de historia sobre el París de 1940, en los días anteriores a la invasión alemana. El libro se llama *La caída de París*. Ahora quizás empiece a trabajar en otro sobre la historia de los Rotschild en Francia: su relación con la política del siglo XIX, con el caso Dreyfus, etc. Los alemanes se llevaron mucha documentación secreta y lo mismo hicieron los rusos. Sé que va a ser una investigación larga y difícil, pero creo que vale la pena. Veremos cómo resulta.